

Veinte años y un día, de Jorge Semprún : clichés y excesos de una ficción libertina

Autor(en): **Liénard Ortega, María**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 9

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047276>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

***Veinte años y un día*, de Jorge Semprún: clichés y excesos de una ficción libertina.**

María Liénard Ortega

Université de Lille III

*Veinte años y un día*¹ es una novela de Jorge Semprún que se publicó en 2003. Dentro de una obra escrita en francés, este relato se destaca por la elección de la lengua española, o sea la lengua materna del autor, de la cual éste ya se valió para la escritura de *Autobiografía de Federico Sánchez*², en 1977. La hispanidad del texto se impone de entrada, en adecuación perfecta con el espacio y el tiempo diegéticos: la España de la guerra civil y del franquismo. El relato lleva a la escena personajes, la mayoría de ficción³, reunidos el 18 de julio de 1956, con motivo de una ceremonia expiatoria en conmemoración del asesinato de José María Aven- daño, acaecido veinte años atrás, el día en que estalló el movimien- to, cometido por los aldeanos de un imaginario «Quismondo».

El texto revela al lector los recuerdos que rememoran los personajes en esta ocasión. A lo largo del texto se evocan el secreto de las relaciones que hubo entre José María, el difunto, y su mujer,

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 9 (primavera 2007).

¹ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003.

² Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.

³ Hemos dicho «la mayoría de ficción» ya que este último relato de Semprún tiene también, hoy en día, indicios de autoficción; en efecto el personaje de Federico Sánchez, seudónimo del narrador autobiográfico aparece por ahí, y en cuanto a Lorenzo, hijo de Mercedes Pombo, se encuentra con un tal Semprún Gurrea, el padre de ese mismo narrador de *Veinte años y un día*: «... fijaos, decía Lorenzo, estuve una noche en casa de María Zambrano, en Roma, y había algunos exiliados españoles, republicanos, y uno de ellos era Semprún Gurrea [...] y nos quedamos todos sobrecogidos, y el más sobrecogido parecía precisamente ese Agustín Larrea, que Lorenzo supuso era Federico Sánchez ...» (*Veinte años y un día*, op., cit., págs. 222-223).

Mercedes Pombo, y también los lazos ambiguos que existieron entre Lorenzo e Isabel, hijos gemelos de la pareja José María-Mercedes.

La lectura nos enseña que las alusiones a la virginidad, al tabú del incesto, y aun al *voyeurisme*, intervienen con frecuencia en las representaciones de la vida amorosa de los héroes, constituyen las constantes del relato. Por consiguiente, analizaremos las funciones que éstas desempeñan dentro de la construcción de los lazos pasionales que unen entre sí a los personajes. Nos preguntaremos también en qué medida estos temas, estrechamente relacionados con la sexualidad de los héroes, constituyen los estereotipos⁴ que condicionan su modo de ser. El análisis tratará de mostrar de qué manera los personajes logran respetar, o al contrario oponerse a los atavismos que rigen sus relaciones amorosas e impiden la satisfacción de sus deseos. Por eso se describirán las elecciones de los personajes y se comentarán los motivos que les impulsan hacia la sumisión, o bien hacia la trasgresión, a no ser que escojan ellos un compromiso, el cual, sin perjudicar la libido, les pone a salvo del sentimiento de culpabilidad.

Al estudiar las representaciones de estos personajes y al considerar sobre todo su conducta con respecto a las normas que codifican su vida erótica, estaremos en condiciones, a partir de las descripciones que nos hace el narrador de sus actuaciones, de medir el alcance de tales reglas. Esto nos permitirá entonces estimar hasta qué punto el respeto de las obligaciones llega a mudar las personalidades. También podremos ponderar el logro o la incapacidad de los personajes por librarse de lo prohibido.

Vamos a ver si el peso de lo «normativo», de lo «codificado», influye sobre el devenir de los personajes. El discurso metalingüístico de Mercedes introduce la idea del tópico, al estar ella dando cuenta de la muerte violenta de José María, en términos que son

⁴ Para tratar de este tema, nos inspiramos en lo que dice Roland Barthes acerca de los códigos y de la *doxa*. En su opinión, el estereotipo es algo así como una forma ya inscrita en la lengua : «les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est à dire pour autant qu'ils se répètent; le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype: je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave: je me contente de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes: je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète». (Barthes, *Leçon*, 1978, in *Œuvres Complètes*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, pág. 432).

como una *mise en abyme* de la importancia del cliché en la escritura del relato que estamos comentando:

era un cuento mil veces contado, con el fastidio de lo repetido, lo codificado. No podía esperarse ninguna sorpresa, ningún hallazgo, de un relato que comenzaba de esa forma, con tanto lastre memorioso. Tal vez, pensó Mercedes entonces, podría contarse de otra manera toda aquella historia (pág. 55).

Como lo subraya el personaje más arriba indicado, el riesgo al usar estereotipos es el de generar precisamente «el fastidio», por falta de originalidad. R. Barthes echa también una mirada crítica sobre la forma estereotipada, cuyas funciones creativas llega sin embargo a reconocer en ciertos casos, según lo afirma aquí:

Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la «bêtise» et de la «vulgarité») c'est d'y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie. C'est ce qu'a fait Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*⁵.

Ya veremos si esta reflexión de Barthes se puede aplicar a la escritura de *Veinte años y un día*. ¿Tendrá el narrador de este relato el mérito de «opérer un texte» que lleva al escenario, a través de personajes imaginarios que la representan, la temática trivial de prejuicios culturales como la sacralización de la virginidad o de la desfloración, y de los hábitos tradicionalmente codificados como el viaje de novios? ¿Contribuirán, por fin y paradójicamente, estas situaciones a la originalidad de *Veinte años y un día*?

Ya que la vida amorosa de los personajes va regida por una serie de apremiantes tradiciones que les imponen actitudes «formateadas», si se nos permite este galicismo, parece lógico que el narrador emplee, en su discurso, formas lingüísticas que corresponden a clichés. Por eso ya podemos afirmar que, por ejemplo, la impresión de sensualidad que se desprende al leer el texto, y que invade el ambiente y los personajes de *Veinte años y un día*, se debe a las imágenes de agua y sangre que lo anegan literalmente, y que son tópicos propios de la temática que se relaciona con el amor físico.

Pero la presencia de tales ocurrencias en el relato se justifica de antemano por el referencial espacio-temporal, que coloca la acción

⁵ Roland Barthes, *S / Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, pág. 105.

en pleno verano en Castilla, cuando el calor impone, desde las primeras líneas, la necesidad de calmar la sed: «Leidson dijo que tal vez algo de beber, un vaso de agua fría ... un vaso de agua vale [...] Hacía calor»⁶.

La imagen del agua preside igualmente la llegada de Lorenzo a la Maestranza: «Raquel depositó una bandeja con ... un vaso grande de agua fresca: lo que a él le apetecía a estas horas.» (pág. 168). La imagen de la criada ofreciendo agua sigue permaneciendo en el recuerdo de la última escena de amor entre Mercedes, José María y una tercera persona, precisamente Raquel: «O sea, que va a ser la última vez... Después de Raquel, el diluvio...» (pág. 283). En estos momentos, la pasión se aviva para hacer contrapeso a la violencia de la angustia frente a la inminencia de la guerra, como lo señalan las palabras de José María:

–Pero Mercedes, ¿no has oído? Va a haber alzamiento, matanza, guerra civil... El pobre Lorca estaba asustado...

Terminó de desnudar el torso de Mercedes y llamó a Raquel. [...] Ésta [Raquel] ha cruzado el comedor, como hace veinte años, ha ido a buscar el botijo de agua fresquísima, ha llenado el vaso de Mercedes (pág. 283).

La función apaciguadora del agua, el poder de ésta de anestesiar el fuego de las emociones pasionales aparece como una recurrencia de la literatura amorosa⁷. En esta misma escena, la asociación de dos contrarios, amor y guerra, constituye otro cliché que se añade a los que ya se han mencionado aquí. Tenemos pues, con esta forma de «machacar» con el estereotipo, una de las características de la escritura de Semprún⁸.

Acudir al intertexto es otra manera de repetir, y así lo hace el personaje de José María, al recordar este verso de Alberti, en la misma secuencia que estamos evocando: «Los campesinos pasan

⁶ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 9.

⁷ Para ilustrar estos propósitos, recordemos este fragmento del discurso que Tisbea le dirige a Don Juan en *El Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier, Éditions Mouton, Paris, 1962, pág. 124: «fuego, çagales, fuego, agua, agua, / amor, clemencia, que se abrasa el alma.»

⁸ Acerca de este tema, se puede consultar la tesis que presenté en diciembre de 2004, en la Universidad de Lille 3 Charles de Gaulle, Villeneuve d'Ascq, Francia, titulada *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprún*, tome III, troisième partie, Chapitre I, *Laurence et l'après-camp: du «roman de gare» à une écriture personnelle, conventions et particularités du récit d'une crise amoureuse et existentielle*, pág. 430 (estudio que llevé a cabo sobre la obra de Semprún titulada *L'évanouissement*, Gallimard, Paris, 1967.)

pisando nuestra sangre...»⁹, con la meta de producir un efecto de ecolalia que traduce el trastorno del personaje ante la vuelta cíclica de la tragedia guerrera.

Esta suerte de «tartamudear» del texto es aquí el reflejo del estado de ánimo de José María al sentir la muerte tan próxima y señalada con la imagen de la sangre. La importancia de esta sangre es capital en un relato que presenta un encadenamiento de temáticas relacionadas con ella, y que se genera de ella, según lo que nos dice el narrador extradiegético:

Había contemplado, absorto, estremecido, el cuadro [*La degollación de Holofernes por Judit*], que, a pesar de la sangrienta brutalidad de la escena, contenía una inequívoca carga erótica, ...; por esa sangre derramada que podría estar pagando el precio simbólico de la virginidad de Judit, [...] Entonces, como ya le había ocurrido ... , ante *La vista de Delft*, ... , la nebulosa de historias, de deseos, de situaciones, de realidades y de ficciones, de verdades y de inventos... todo aquello cristalizó, adquirió una oscura coherencia: una idea de novela tomaba cuerpo (pág. 231).

La sangre que preside al nacimiento del relato y que no deja de nutrirlo constituye la tinta, por así decirlo, de una narración en que el mismo acto de escribir se acerca de cierta forma de vampirismo, siendo la visión de este elemento la que lo alimenta y le transmite su violencia. La imagen de la sangre, presente en el cuadro de la pintora, Artemisia Gentileschi, excita la imaginación del narrador, quien la hará brotar a lo largo de los episodios. Ella le inspira un acontecimiento clave del relato, tal como la muerte de José María el día del alzamiento del 18 de julio del 36, o el relato imaginario del suicidio de los mellizos, transmitido por la criada apodada La Satur:

«Yo siempre lo he contado», decía la Satur, [...] aquí, en La Compañía, una tarde, en el dormitorio de la madre, desnudos ambos, y él mató a su hermana primero y luego se pegó un tiro en la sien, qué horrible verlo, tan jóvenes, tan hermosos, tan inundados de sangre, ... (págs. 245-247).

Esta obsesión de la sangre que recorre la escritura entra en relación con uno de los temas principales del relato, el de la sexualidad femenina:

⁹ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 283.

Isabel odió la radical diferencia que estableció entre ella y Lorenzo el fluir de la sangre femenina: ... se acostumbró a desaparecer de la vida de Lorenzo durante los días de la menstruación [...] la sangre es seña de identidad, ..., Mercedes se lo explicaba ... la sangre menstrual ...; sangre por tanto de la fecundidad; sangre de la virginidad (pág. 198).

Las repeticiones de la palabra «sangre» subrayan el gusto manifiesto del personaje por considerar esta sexualidad en su dimensión dolorosa y sacrificante, lo cual hace patente su tendencia masoquista. En efecto, el énfasis del discurso, a la vez que pone de relieve la distancia que quiere tomar el narrador, denota el placer que experimenta Mercedes al evocar estos detalles de la fisiología femenina. Al mismo tiempo, esta visión particular del cuerpo lo convierte en objeto sagrado, lo cual inspira, a los personajes femeninos, contrastadas actitudes, de rechazo, por parte de Isabel, de aceptación, por parte de Mercedes, quien satisface así su propensión al sufrimiento. Acerca de esto recordemos que el espectáculo de la violencia relacionada con la voluptuosidad, tal como se puede contemplar en el cuadro de Artemisia Gentileschi, en que Judit y su criada «estaban dedicadas a decapitar al general asirio... con aire extraño,... casi de placer...» (pag. 58), logra encantar al personaje hasta hacerle optar por un nuevo proceder amoroso: éste exigirá, de ahora en adelante, la presencia de un tercero, condición *sine qua non* para alcanzar el goce.

Antes de demorarnos más detenidamente en este tema importante del *voyeurisme*, diremos que la economía narrativa no puede prescindir de la imagen de la sangre, la cual cumple funciones premonitorias ya que anuncia las dos tragedias textuales, una de índole nacional y la otra personal, es decir la Guerra Civil y el asesinato del marido: «un flujo de sangre femenina fue, sin duda oscuramente, el agobiante, infausto signo del destino» (pág. 201). Lo que pasa es que la sangre constituye una imagen-cliché que anticipa o preside la muerte: su carácter *déjà vu*¹⁰ le atribuye a priori su sentido.

Las alusiones al agua y a la sangre son pues *leitmotiv* del relato,

¹⁰ Michael Riffaterre, «Fonction du cliché dans la prose littéraire», in *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1970, págs. 162-163: «On considère comme cliché un groupe de mots qui suscitent des jugements comme: *déjà vu*, *banal*, *rebattu*, *fausse élégance*, *usé* ...». Luego Riffaterre subraya los efectos estéticos del cliché que, según dice, puede ser «rebattu mais non pas inefficace. Il ne faut pas confondre banalité et usure».

la señal de que éstos permanecen en la mente del narrador a lo largo de la escritura. Tienen un lazo estrecho con la temática erótica ya que remiten de modo muy explícito a la sexualidad de los personajes; corroboran la impresión de sensualidad que se desprende de la lectura de este relato y apuntan indirectamente el intenso anhelo que éstos experimentan por satisfacerla.

A veces el instinto sensual domina a Mercedes hasta tal punto que ella lo reprime por considerarlo como inconscientemente condenable. Esto pasa por ejemplo después de su visita al museo del Capodimonte: «Pero ocultó lo esencial: el ardor sensual que había provocado en su intimidad la contemplación de tan bárbara escena»¹¹. En cambio, la vista de una comida sabrosa se percibe como algo que engendra un placer más inocente y por eso aceptable:

El aroma de los *tortellini* con gambas era tan succulento que Mercedes tuvo un arrebato de alegría: algo físico, un acaloramiento, una emoción anudándole la garganta, anidando en su pecho: como si se le hiciera la boca agua (pág. 64).

La emoción se manifiesta corporalmente, mediante alusiones al aumento del calor y de las secreciones que evocan explícitamente la excitación sexual. Este fragmento ilustra la tendencia del personaje a una forma de epicureísmo, lo cual supone la vivencia de cierto conflicto interior ya que debe «negociar» con esa discrepancia que ella intuye entre amor y deseo, como lo recuerda La Satur, que desempeña aquí el papel de confidente:

«una vez la señorita Mercedes me dijo que sin duda era un pecado muy grande, ...; en fin, que su cuñado era un tirano, desde luego, pero que en la cama estaba a gusto con él, era incansable, que lo necesitaba para los menesteres de la cama aunque estuviera tan lejos de su alma, tan lejos sus almas una de otra» (pág. 247).

Muerto el marido, la satisfacción de la corriente sensual se vuelve para ella una prioridad que equivale a la culpa: «era un pecado muy grande», sin embargo asumida perfectamente por Mercedes, un personaje que desea sin querer. Esta ambivalencia, de la que es consciente, la coloca fuera de los esquemas tradicionales que la moral de catecismo de la época había plasmado.

¹¹ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 64.

Las imágenes de agua y sangre participan pues, lírica y estéticamente, en la sensualidad del relato, encierran, de forma latente, la idea del acto carnal¹², algo que se les tiene prohibido a Mercedes y a José María fuera del matrimonio, y elíptico en el texto, como si éste quisiera imitar la censura que lo condena. El comisario Sabuesa, quien encarna la represión policíaca, recuerda los valores de un catolicismo integrista, totalmente desacreditados por los mismos propósitos groseros que los defienden: «-¡Maricones – gritaba Sabuesa-, todos los que aceptan casarse con una mujer que ya no es doncella son maricones ...»¹³.

El texto muestra la habilidad de los futuros esposos para encontrar un compromiso entre la obediencia a la ley y la satisfacción de los deseos:

«Se lo preguntaremos a san Agustín», había dicho José María poco antes. San Agustín les acompañó, en efecto, durante el viaje de bodas. En realidad, durante todo el noviazgo, a lo largo de casi dos años (pág. 65).

Su interpretación del texto religioso se acomoda perfectamente a sus deseos de contactos: «No es absurdo», afirma José María, «según san Agustín mismo, que tengamos relaciones carnales para satisfacer nuestra concupiscencia» (pág. 67). Luego el narrador añade:

Así, la alusión al proverbio británico («sólo se sabe como está el pudín probándolo») se convirtió entre ambos en un lenguaje cifrado, código irreverente que les permitía comentar, y aunque fuera metafóricamente, los placeres del gusto, la vista y el tacto

¹² Partiendo de esta imagen de agua y sangre mezcladas, la escritora francesa Annie Ernaux propone una visión particularmente realista de las relaciones sexuales en *Fragments autour de Philippe V.*, *L'Infini*, n°56, déc. 1996, págs. 25-26, en un extracto citado y comentado por el escritor francés Philippe Vilain, amante de dicha escritora, en su ensayo *Défense de Narcisse*, Grasset, Paris, 2005, en que éste afirma, pág. 55: «l'écriture des *Fragments*» está «intimement articulée au double sentiment de honte et de jouissance». He aquí, pues, lo que escribe A. Ernaux, con la meta, según P. Vilain, «d'esthétiser à tout prix ces relations sexuelles ... , de légitimer publiquement cette relation ... , de littériser l'impudeur de l'aveu et de regagner la «liberté d'écrire» la faute «sans la honte»» (pág. 57): «Nous avons fait l'amour un dimanche d'octobre, une feuille de papier à dessin étalée dans le lit, sous mes reins. Il voulait savoir quel tableau naîtrait du mélange de son sperme et de mon sang des règles. Après, nous avons regardé la feuille, le dessin humide» (p. 56).

¹³ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 40.

que alimentaban su relación erótica, aunque nada procreadora (pág. 67).

Renunciar a las relaciones sexuales no significa para ellos practicar la castidad; viven su relación amorosa según las normas que han elegido y hasta difieren el momento de la pérdida de la virginidad de Mercedes, cortando así con la tradición de la noche de novios, sinónimo de desfloración:

Toda la noche, aunque no se produjera la posesión procreativa, la penetración arrogante, Mercedes ofreció su cuerpo agradecido para que José María se introdujera en éste... Y así, había ido retrasándose la ceremonia nupcial, hasta aquel día de Nápoles... (págs. 70-71).

La actitud singular de los personajes aparece tanto más excepcional y audaz cuanto que tienen que resistir a toda clase de prejuicios que la moral de la educación les transmitió, como la sacralización de la virginidad. Esta idea está arraigada en el texto y aparece simbólicamente bajo la forma de objetos cuya característica es el color blanco:

Mercedes acariciaba con el dorso de la mano el mantel almidonado. Sin duda algo se removió en su memoria, porque sonrió mirando a su marido (pág. 44).

La blancura del mantel desempeña un papel en la permanencia de un recuerdo que adivinamos erótico:

Raquel notó la doble mirada
... Supuso que los tres recordaban la extraña felicidad, brutal, el hontanar de placer oscuro descubierto aquel amanecer [...] Pero aquel día de julio de hacía veinte años, Raquel miraba a Mercedes, veía la tierna y ambigua sonrisa de Mercedes. El señorito miraba a las dos. Entre ellos la blancura crujiente del mantel almidonado, que recordaba otra blancura, como de nevado ensueño: la de las butacas y los sofás enfundados para el verano, en el salón penumbroso de la casa de Alfonso XII aquella madrugada (pág. 45).

Este pasaje corrobora la idea de que el blancor es el lazo que une los dos momentos: «la blancura crujiente / otra blancura», y que permite, igual que en el universo de Marcel Proust, la supervivencia de los recuerdos relacionados con una sensación. Su impor-

tancia queda subrayada por el uso hiperbólico del léxico que se refiere a ello: «blancura, almidonado, nevado», y hasta con la indicación temporal «madrugada», cuyo sinónimo, «alba», remite al mencionado color.

El color blanco como símbolo de pureza es un tópico, pero aquí, dado el contexto que alude a relaciones amorosas, se trata más bien de una inversión del lugar común: en efecto, para Mercedes, lo blanco tiene un sentido contrario, el de su virginidad perdida la noche que siguió su visita al museo; le recuerda también la insolencia de los juegos eróticos que inventa la pareja en presencia de un *voyeur* o mirón. Por consiguiente, el color blanco contrasta con la liviandad de los personajes, quienes emplean el lenguaje del cuerpo: «sonrió mirando a su marido», «Raquel miraba a Mercedes, veía la tierna y ambigua mirada de Mercedes. El señorito José María las miraba a las dos», mucho más elocuente y cómplice que el de las palabras, para evocar su alegre libertinaje. Algunos detalles de la escena de amor en el salón madrileño no son reveladas sino en las últimas páginas del relato:

... estaban los muebles enfundados de hilo blanco, ... Estaban bailando, muy agarrados, cuando José María vio a Raquel, ... Entonces, manteniendo su mirada fija en Raquel, comenzó a desnudar a Mercedes (pág. 282).

El interés de este procedimiento es obligar al lector a reconstituir el «puzzle» de los acontecimientos, una circunstancia que le ayudará a considerar concretamente las rupturas narrativas, que son la materialización del caótico destino de los personajes.

El comportamiento enigmático de Mercedes, en el momento en que se le viene el recuerdo al pensamiento: «Raquel miraba a Mercedes, veía la tierna y ambigua sonrisa de Mercedes», el lenguaje oximórico, empleado para aludir a la escena que se están rememorando: «recordaban la extraña felicidad brutal, el hontanar de placer oscuro descubierto aquel amanecer», y que subraya su extraña dimensión, despiertan ya la curiosidad del lector. Este estilo a la vez preciso y elíptico, que revela demasiado a la par que censura, incita a dicho lector a ser el «mirón» de una escena en que se exhibe la voluptuosidad. La posición del lector es otra *mise en abyme* de un tema esencial y recurrente del relato, es decir el de la trasgresión de la prohibición del *voyeurisme*.

Hemos dicho pues que el color blanco se impone constantemente durante el viaje de novios y cumple la función de traducir

la obsesión de la virginidad de Mercedes, temática esencial de la ficción:

Lo primero que en Nápoles llamó su atención, en el Museo de Capodimonte, fue la blancura nevosa de los hombros de Judit, sus pechos casi desnudos... (pág. 49).

Una virginidad a punto de sucumbir a juzgar por la asociación rojo / blanco, imagen símbolo que anuncia la desfloración:

en la soberbia rosa roja que tenía preparada [José María] sobre la inmaculada blancura del mantel... se notaba que estaba esperando a una mujer. [...] La rosa roja sobre el níveo mantel la hizo pensar en el ensangrentado lecho de Holofernes (pág. 59).

La eficaz sugestividad de las imágenes favorece la aparición del deseo en la persona de Mercedes: «era mi alma en aquel instante un desierto de sal y de deseo...» (pág. 58); luego, en el comedor, dice el narrador que «sintió que la invadía algo desconocido...: su deseo de aquel hombre» (págs. 59-60). Un deseo tanto más intenso cuanto que los amantes se divierten retrasando el momento de satisfacerlo, aun cuando el sacramento del matrimonio se lo permite:

«Si supieran que esta mujer no me pertenece de verdad», pensó él. «Si supieran que no soy suya aún», pensó ella (pág. 62).

Previamente al acto carnal, los personajes tienen que cumplir varios ritos como la visita al museo, la rosa que se ofrece, la comida exquisita, proporcionándose así mutuamente una espera propia a agudizar aún más su capacidad de excitación. La urgencia del deseo invade el cuerpo y la imaginación de Mercedes, en la que se puede leer ya el guión de su desfloración:

«Estuvo a punto de proponerle que abandonaran el comedor enseguida (...) para subir a la habitación (...) abriendo de par en par el lecho matrimonial cuyas sábanas ostentarían la inmaculada blancura de una inocencia a punto de sucumbir, gozosamente (pág. 64).

Un pasaje que reanuda con esta reflexión de Mercedes : «Voy (...) a entregarme a José María (...) a entregarle la roja flor de mi inocencia...», y que ella misma considera inmediatamente como «indecente... por cursi» (pág. 60).

Mercedes apunta aquí el carácter afectado de su propio lenguaje, como si el narrador quisiera, mediante el personaje, subrayar la solemnidad ridícula con la que se solía evocar tal acontecimiento e invitar al lector a considerar el fragmento desde el punto de vista del distanciamiento irónico.

El lenguaje enfático, el empleo de una sarta de clichés como el de «La roja rosa sobre el níveo mantel», que remite a la mesa en el sentido del altar donde se sacrifica esa «rosa», metáfora trillada del sexo femenino, señalan el carácter irrisorio de ciertos valores que la religión y la moral social de la época consideraban como sagrados.

Isabel, la hija de Mercedes, aparece más directa y categórica en el rechazo de los atavismos: esto se nota por ejemplo cuando habla del «tabú de la virginidad» (pág. 209). Sus principios morales le permiten trasgredir lo prohibido:

Isabel, en cualquier caso, había decidido hacía ya tiempo librarse lo antes posible de esa maldita –para ella, para otros sacrosanta– virginidad, conquistando lo que consideraba su libertad de mujer mediante el sacrificio voluntario, y si fuera gozoso, mejor, de su doncellez (pág. 206).

Pero el lector tiene dudas en cuanto a la buena fe de Isabel sobre todo cuando ella afirma que sólo quiere conquistar «lo que consideraba su libertad de mujer». En realidad, Isabel parece sufrir una crisis de identidad, se halla en conflicto con su yo:

Isabel y su hermano gemelo se parecían, no es insólito, como dos gotas de agua, y ella procuraba acentuar el parecido con su melena corta, muy de chico, y sus camisetas masculinas, amplias, ..., en las que se difuminaba su torso, disimulando así la turgencia... Isabel odió la radical diferencia que estableció entre ella y Lorenzo el fluir de la sangre femenina (pág. 211).

Su deseo de metamorfosearse es de otra índole y consiste en disfrazar esa identidad femenina que ella rehúsa para recuperar otra, masculina, que perpetuaría la confusión con el hermano.

Por eso sus intentos de perder la virginidad en cambio de la libertad son *actos fallidos*, en el sentido freudiano de las palabras: «sus tentativas fueron fracasando» (pág. 207), nos dice el narrador. En efecto, Isabel no puede ignorar, salvo de modo inconsciente, claro, el desenlace de sus idilios con parejas masculinas, cuyo conservatismo no puede sino negarse a un proyecto que considera

tan atrevido como condenable. Igual que el comisario Sabuesa, citado anteriormente, los pretendientes protestan con vehemencia diciendo: «¿cómo puedes imaginarte que me case con una mujer desvirgada, o sea desvergonzada? ... para ser mía tienes que serlo de verdad, en el sacramento del matrimonio?» (pág. 208); o bien uno afirma: «no quiero privarte, le decía, sería una canallada, de ese tesoro que constituye en nuestras sociedades tu virginidad» (págs. 208-209).

Estas formas de resistir son para Isabel, motivos de frustración y desengaño:

Pero si lo que yo quiero es menoscabo precisamente, contestaba Isabel airada. Lo que yo quiero es dejar de ser virgen, aunque no conozca de inmediato el placer. Lo que quiero es disponer libremente de mi cuerpo, sin ese temor o ese tabú que me aparta de vosotros, que me hace diferente (pág. 209).

A través de sus palabras, se nota que en la mente del personaje perder la virginidad viene a ser lo mismo que borrar las diferencias que la marginan con respecto al otro sexo. Una confusión que la mueve a cambiar de objeto del deseo y la sume en un delirio traducido por el empleo de propósitos descarados, que por ser demasiado realistas sobrepasan la verosimilitud. Lo verosímil se encuentra en otra parte, a nuestro parecer estriba en el consciente anhelo de Isabel de trasgredir el tabú del incesto:

—Ya sabes que lo he decidido, Lorenzo, ya te lo dije esta mañana: me tienes que desvirgar tú [...] se lo había dicho por primera vez aquel día, pero desde los tiempos de la estancia en París, dos años antes, había estado rondando en las conversaciones de Isabel ese antojo, ese deseo de ser desflorada por él ... (págs. 205-206).

El apego al hermano es total, a la vez sensual y sentimental: «a nadie querré nunca tanto como a ti, y lo mismo te ocurre a ti, ¿para qué ocultártelo?» (pág. 211), lo cual pone de relieve la ambivalencia de Isabel, quien vacila entre el ansia de emancipación, «disponer libremente», y la dependencia afectiva que la mantiene atada a su *alter ego* masculino: «Aquí estamos tú y yo, iguales y diferentes» (pág. 211). Este punto señala la paradoja de un personaje encerrado en la relación narcisista, y que a la vez está haciendo una elección de objeto infantil con la persona del hermano, sustituto del padre, para ella eternamente ausente. La doble regresión se explica por

el deseo de compensar esa historia de amor que no pudo vivir, es decir de volver a la fase edipiana. Amar afectiva y carnalmente al hermano equivale a resarcirse de su condición de huérfana, colmar simbólicamente un vacío antes de poder hacer el luto del padre, que al fin y al cabo siempre es una forma de manifestar el amor.

En efecto la presencia paterna es evidente a lo largo de la escena que acabamos de citar y que trata de la propuesta incestuosa de Isabel en el salón madrileño: «Y están en el salón de la rotonda, en la casa de la calle Alfonso XII» (pág. 212), de esta forma descrito: «todos los sofás, sillas y sillones de la casa, todos los muebles..., habían sido enfundados de blanco para el veraneo, dando a la casa un aspecto fantasmal, o fantasmático» (pág. 212). A continuación, el texto insiste en este aspecto del decorado: «el sol creciente sobre los muebles fantasmales, enfundados de hilo blanco [«una tristeza de hilo blanco para hacer pañuelos», ¡Dios mío!» (pág. 213)]. El campo léxico de la muerte domina bajo la forma de clichés como la ropa blanca que recuerda la mortaja, el pañuelo que suele limpiar las lágrimas del enlutado, el «hilo», que puede ser el de las Parcas, si consideramos el carácter polisémico de esta palabra. Todo un ambiente que suscita la queja, «¡Dios mío!», y le comunica al texto una dimensión elegíaca, acentuada por el sustantivo «tristeza», en su sentido etimológico de funesto destino. Los epítetos de valor equivalente, «fantasmal», «fantasmático», «fantasmales», corroboran la idea de muerte; sugieren de forma redundante la presencia de espectros, entre ellos el del padre, José María, que debe atormentar la conciencia de los personajes en la medida en que el recuerdo de su asesinato se celebra cada año con una ceremonia en que Lorenzo, el hijo, ha de desempeñar precisamente el papel del muerto:

pero no pudo [Lorenzo] acordarse, ¿cómo acordarse si aún no había nacido? (...) que veinte años antes, casi día por día, en otra madrugada de julio (...) sus padres, habían subido al salón de la rotonda, enfundados de blanco sus sillones y sofás (...) pero Lorenzo no pudo saber ni adivinar nada de lo que entonces ocurrió, aquel amor gozoso y desgarrado de madrugada, último amor entre ambos (pág. 212).

Si el pasado feliz de los padres es un recuerdo imposible, en los lugares que se conservan idénticos permanecen aún sus fantasmas, como una suerte de supervivencia. Además, «les impressions premières», que logró dejar esta «mémoire heureuse», según las expresiones del filósofo francés Paul Ricoeur, aunque escapan al

pensamiento consciente de los mellizos, imprimieron sin embargo su rastro en el período remoto de su «prehistoria»¹⁴. Estas «impressions» subsisten pues en ellos, asegurando así la «continuité de la vie psychique» de la que habla Freud¹⁵; toman la forma de «inscriptions», para «demeurer», o, para seguir citando a Ricoeur¹⁶, «durer». El pasado amoroso de los padres es una herencia que Isabel intenta perpetuar de modo inconsciente al repetir sus gestos, para que todo aquello vuelva a tomar vida y para que se vea compensada la muerte prematura del padre:

Y Lorenzo en mis brazos, recordaba Isabel, a punto de sucumbir, y yo besándole la comisura de los labios, el lóbulo de la oreja, mordisqueándole, y el temblor de su ingle bajo el atrevimiento de mis dedos (pág. 213).

El paralelismo de las situaciones, la presencia de las dos parejas, madre / padre, y después los mellizos, a pesar de la distancia temporal, en el mismo «salón de la rotonda», favorece, «stimule»¹⁷, como dice Freud, la continuidad de los comportamientos: tener relaciones sexuales con el hermano viene a ser igual, para Isabel, que despertar el fantasma del padre para regresar a la relación edipiana. Además, los verbos «besándole», «mordisqueándole», indican un trato amoroso casi antropófago, como si, al nutrirse

¹⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire heureuse*, in *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Seuil, Paris, 2000, pág. 643.

¹⁵ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, (1912-1913), Payot, Paris, 2001, pág. 221: «Sans l'hypothèse d'une âme collective, d'une continuité de la vie psychique de l'homme,..., la psychologie des peuples ne saurait exister. Si les processus psychiques d'une génération ne se transmettaient pas à une autre, ne se continuaient pas, dans une autre, chacune serait obligée de recommencer son apprentissage de la vie,...»

¹⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.* p. 554, dice, en el capítulo dedicado a *L'oubli (el olvido)*, acerca de *L'oubli et la persistance des traces (el olvido y la permanencia de las huellas)*: «Nous n'avons pas terminé avec la question de l'inscription...; elle consiste dans la persistance des impressions premières en tant que passivités: un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit [...], j'admets qu'il appartient à titre originaire aux affections de survivre, de persister, de demeurer, en gardant la marque de l'absence et de la distance dont nous avons en vain cherché le principe au plan des traces corticales; en ce sens, ces inscriptions-affections recèleraient le secret de l'énigme de la trace mnémotique: elles seraient le dépositaire de la signification la plus dissimulée, la plus originaire du verbe *demeurer*, synonyme de *durer*».

¹⁷ Sigmund Freud, *totem et tabou*, *op. cit.* pág. 222: «Cette continuité est assurée en partie par l'hérédité des dispositions psychiques qui, pour devenir efficaces, ont besoin d'être stimulées par certains événements de la vie individuelle».

del cuerpo del hermano, Isabel reanudara con los lazos de la sangre y volviera a nacer de la carne del pariente que no está.

El comportamiento de Isabel puede corresponder a lo que Freud dice de los «*premiers désirs sexuels de l'homme adolescent*», que son, a su parecer, «*toujours de nature incestueuse*». Luego añade que «*ces désirs réprimés jouent un rôle très important en tant que causes déterminantes des névroses ultérieures*»¹⁸.

Aunque la posesión carnal no se cumpla: «el caso es que Lorenzo disfrutó enseguida, que no pudo mantenerse en estado de penetrar a Isabel y desflorarla» (pág. 286), lo que importa es que eso se haya realizado de modo intencional, imaginario. Parece que al fin y al cabo Isabel se sale con la suya llevándose como ganancia las muestras de cariño, «pronto volvieron a la ternura de un largo abrazo» (pág. 286), por parte del hermano, sustituto del padre hemos dicho nosotros, y el narrador también lo afirmó en su hora: «cumplió los dieciséis e hizo [Lorenzo] el papel de su padre» (pág. 170).

Al final de la diégesis, una Isabel nueva se presenta, «se fue a la ducha, volvió a la media hora, limpia, lisa, intocable» (pág. 286), metamorfoseada tras el ritual paso por el agua, una purificación o catarsis que significa el abandono de las antiguas pasiones. «Adiós, amor, adiós hasta la muerte...» (pág. 290) son las últimas palabras del relato, puestas entre comillas, a modo de un intertexto cuyas fuentes no identifica esta vez la voz narradora. Isabel no se implica pues totalmente al prometer un amor eterno aunque imposible al hermano: su despego se traduce lingüísticamente por el distanciamiento que supone el empleo intertextual y por lo tanto paródico del cliché romántico que relaciona *Eros* con *Thanatos*.

La prolepsis «Me voy a estudiar a Inglaterra, a Estados Unidos, donde sea...Volveré gorda y madre de familia» (pág. 290), corrobora la idea de alejamiento y mudanza, sugiriendo ésta un contraste con el anterior aspecto andrógino de la muchacha: «ella procuraba acentuar el parecido con su melena corta, muy de chico, y sus camisetas masculinas,...» (págs. 195-196). La nueva identidad de Isabel es sinónimo de afeamiento o perjuicio físico, como lo sugiere el adjetivo «gorda». La maternidad no se percibe como un estado que produce esa euforia debida al sentimiento de la vida que se perpetua, sino que aparece como una degradación,

¹⁸ *Ibid.*, pág. 175.

desde el punto de vista de un personaje que escoge esta vía por despecho.

Isabel es un personaje que ve sus deseos frustrados; sus anhelos llegan a ser inalcanzables utopías. Hasta el final expresa sus desengaños, incluso ante el retrato de la madre: «¿Has visto qué hermosura de mujer? Ya quisiera parecerme...» (pág. 290). Las fotos que representan a la figura materna: «unas fotos impresionantes, tristes, excitantes, horribles, bellas, mejor destruirlas...» (pág. 290), hacen de ésta un modelo sin igual, asombroso de contrastes y excesos para Isabel en tanto que hija en busca de lo absoluto, de lo ideal inasequible.

Isabel se encuentra en la alternativa de llevar a cabo su deseo de incesto o de plantearse la indeseable maternidad, con lo cual se malogra su propia sexualidad. Este personaje femenino, caído en la trampa de sus fijaciones y prejuicios, puede ser la figura emblemática de un mundo de padres ausentes, por qué no el de la sociedad española de la posguerra civil, castigada con tantos hombres muertos en los campos de batalla. Tendrá que abandonarse a la neurosis que la lleva por la pendiente de la regresión edipiana o someterse a la Ley del casamiento procreador, tal como lo exigía el catolicismo integrista de entonces.

Para entender el sentido que el narrador quiere darles a sus personajes necesitamos contextualizar el relato: así pues Isabel se mueve en el contexto histórico de la policíaca dictadura, encarnada textualmente por Sabuesa, el comisario y que no favorece la *douceur de vivre*, mientras que la juventud de Mercedes se desarrolla en paralelo con las ideas progresistas de la República española¹⁹, período que aspiraba a la tolerancia.

Por eso, completando el estudio de la pareja Mercedes-José María, diremos que éstos, antes del matrimonio, plasman un compromiso que pone a salvo la virginidad sin que sufra menoscabo el goce, privilegiando de este modo lo que el psicoanálisis llama el principio de placer, con respecto al *principio de realidad*²⁰.

¹⁹ Para ilustrar este tema, citamos dos ejemplos que subrayan estos cambios positivos en las costumbres, sacados del libro de É. Témine, A. Broder y G. Chastagnaret, que se titula *Historia de la España contemporánea*, Editorial Ariel, S. A., Barcelona, 1995, pág. 238: «El texto institucional que se adopta antes de finales del año 1931 [...] Establece un derecho de voto excepcionalmente amplio en el contexto de la Europa de los años treinta ya que se concede, sin distinción de sexo, a todos los españoles mayores de veintitrés años. [...] Simultáneamente se reconocen oficialmente el matrimonio civil y el divorcio».

²⁰ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 2001, págs. 52-53: «Sous l'influence des pulsions d'auto-conservation

José María expresa su adhesión al primero metafóricamente, aludiendo al «pudding de la concupiscencia»²¹, como se lo inspira el refrán inglés que dice: «*The proof of the pudding is in the eating*» (pág. 68), y cuyo efecto cómico, «*Le rire qui en résulte*», según lo que escribe Jean-Claude Lavie en el espacio paratextual del *mot d'esprit* de Freud, «*témoigne du plaisir pris dans cette façon de voir*»²². La jocosa figura de retórica establece una relación de identidad entre el placer gustativo y carnal: «comieron, devorándolo, con la ilusión de algún día poder saborearlo, el glorioso pudding de la concupiscencia»²³. El amor físico se asimila a un acto de ingurgitación, de incorporación de uno por el otro, un ejercicio de oralidad primitiva, casi propia del canibalismo, en que la relación amorosa se percibe en su forma más excesiva, de recíproca destrucción, enlazándose de nuevo *Eros* con *Thanatos*, como si el lenguaje quisiera presagiar la muerte próxima de uno de los protagonistas.

La pareja Mercedes-José María se caracteriza por su marcada inclinación al hedonismo, según lo pone de manifiesto el lenguaje que a ello se refiere. Esto se puede verificar en el recuerdo de los momentos eróticos que tuvieron lugar durante el viaje de novios. El narrador subraya que Mercedes, virgen y todo, está «instruida en muy diversos modos de obtener el placer» (pág. 70); luego nos describe los juegos amorosos de los dos amantes: «Toda la noche, aunque no se produjera la posesión procreativa, la penetración arrogante, Mercedes ofreció su cuerpo agradecido para que José María se introdujera en éste...» (pág. 70). El campo léxico de la voluptuosidad, «placer», «cuerpo agradecido», «delicioso sabor», acerca de los «*tortellini* con gambas» que saborea Mercedes y que excitan su libido, «Tengo ganas...», atestiguan del encadenamiento de los placeres, aquello que más anhelan los personajes. En efecto, de la breve existencia de la pareja José María-Mercedes, sólo se relatan los recuerdos de las sensaciones físicas que experimentan,

du moi, le principe de plaisir est relayé par le *principe de réalité*; celui-ci ne renonce pas à l'intention de gagner finalement du plaisir mais il exige et met en vigueur l'ajournement de la satisfaction, le renoncement à toutes sortes de possibilités d'y parvenir et la tolérance provisoire du déplaisir sur le long chemin détourné qui mène au plaisir. Mais le principe de plaisir reste pour longtemps le mode de travail des pulsions sexuelles plus difficilement «éducatibles»; le cas se produit sans cesse où ... le principe de plaisir déborde irrésistiblement le principe de réalité au détriment de l'ensemble de l'organisme».

²¹ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 68.

²² Sigmund Freud, *Préface Les mots en jeu* de Jean-Claude Lavie, in *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1988, pág. 18.

²³ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit., pág. 68.

lo cual es el indicio de que se trata de una relación en que la intensidad de la sensualidad supera la sentimentalidad.

Su busca incondicional del placer les lleva a usar casi sistemáticamente el *voyeurisme*. El aspecto compulsivo de esta «persecución» es evidente en la medida en que la mayoría de las escenas de amor del viaje de novios no pueden prescindir de la presencia de uno o una *voyeur / voyeuse*. En la primera de estas escenas, que se desarrolla en Nápoles, Mercedes aparece totalmente dominada y fascinada por el deseo, «deseo fervoroso, deslumbrante» (pág. 70), de invitar a un tercero para que presencie el espectáculo de los retozos de la pareja: «una pulsión imaginativa y perversa que la llevaba a ofrecer a la desconocida doncella napolitana la visión de su entrega a José María» (pág. 130). Al dedicarse al libertinaje, al exhibir lo que se suele con sigilo ocultar, Mercedes infringe el convencionalismo, los valores que le fueron transmitidos, es decir los «preceptos de su buena educación» o la «norma social aprendida o intuita» (pág. 130). Su comportamiento marginal hace que Mercedes sea la antítesis de su madre, doña Constanca, cuyo nombre significativo denota una forma de permanecer pasivo dentro de la tradición de la mujer-madre-genitiva, «extranjera», según el sentido que le otorga el escritor francés Albert Camus a este término, o sea absurdamente ajena, a las manifestaciones de la libido:

Por doña Constanca habían pasado nueve embarazos y alumbramientos como rayo de sol por el cristal, sin que se rompiera ni manchara una ignorancia casi virginal. Cuando hablaba de su progenitura, lo hacía como si su cuerpo hubiese sido mero instrumento o receptáculo carnal elegido por la Providencia (pág. 66).

El léxico subraya el carácter casi marial del personaje: «sin que se...manchara», «ignorancia casi virginal», «elegido por la Providencia». Esta percepción del cuerpo de la mujer como ideal de pureza se plantea con desprecio de su materialidad: «como si su cuerpo hubiese sido mero instrumento o receptáculo carnal». La actitud libertina de Mercedes se puede entonces interpretar como una reacción de oposición a la autoridad materna, que consiente en esta mutilación de la identidad femenina, y aparece también como el reflejo «exagerado» de las aspiraciones progresistas a las que podía pretender la época que precedió el principio de la guerra civil, como una transgresión máxima de las leyes del decoro.

Frente a la voz del obscurantismo religioso que pronuncia un anatema contra los ««usos bestiales» del matrimonio «en que tanto, y con tan grande recelo y pavor, insistía el confesor de la novia, para alejar la voluntad y la imaginación de ésta de tan abominables prácticas» (pág. 66), los recién casados eligen el *voyeurisme*, un comportamiento insolente que significa su rechazo de aquello que pudiera poner obstáculo al deseo. Tratan de inventar, por así decirlo, un nuevo arte de amar cuya artificialidad queda subrayada por las intervenciones metalingüísticas del narrador, acerca del nombre de la criada-*voyeuse*: «podemos anticipar dicho nombre en aras de una mayor legibilidad del relato, ya que, de todas formas, el Narrador no puede ignorar que la doncella se denominaba Luciana» (pág. 131). El estilo afectado, señalado por la fórmula enfática «en aras de», y encarecido por la exclamación amanerada «-¡por favor!, pronúnciese a la italiana, suena mejor-» (pág. 131), funciona como un aviso al lector para que éste se dé cuenta del carácter aparatoso de las situaciones y adopte, al interpretarlas, el preciso distanciamiento.

La presencia en el decorado de la habitación de «cortinaje» o «cotinajes» (págs. 130-132), detrás del(os) cual(es) se coloca la criada, contribuye a teatralizar la escena de *voyeurisme*. La cortina pone de relieve la mistificación: estamos en presencia de personajes que desempeñan un papel en una comedia en la que son a la vez actores y autores. Eso les permite actuar sin freno, libres de toda clase de barreras doctrinales, dedicándose sin límites a «tantas y tan eficaces, aunque perversas, artes de amar» (pág. 132).

El deseo de *voyeur* se vuelve obsesivo en el caso de José María y se puede interpretar como una respuesta a la angustia de muerte que experimenta: «Va a haber alzamiento, matanza, guerra civil». Opone una resistencia a la voluntad de Mercedes, «me lo habías prometido, lo habíamos decidido, querernos sólo por nuestra cuenta» (pág. 282), como si no pudiera eludir las exigencias de la suya, que supera las demás leyes: «él estaba ya más allá de todo recato, de toda reflexión: poseso, en suma» (pág. 282).

La presencia de Raquel, la criada, funciona ya como si contestara a la última voluntad de un condenado a muerte que pretendiera, durante una ceremonia de despedida, «O sea, que va a ser la última vez... Después de Raquel, el diluvio...» (pág. 283), gozar y experimentar las emociones intensas que solo la trasgresión exacerba, compensando así las embestidas de la desesperanza, cuyo presagio se anuncia en la poesía de Alberti: «Los campesinos pasan pisando nuestra sangre...» (pág. 283).

El sonido del tango: «el tango, su tango, la música fétiche» (pág. 282), sugiere en este contexto la idea de *fête galante*; la fiesta, según Freud, «est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit»²⁴. La esencia misma de la fiesta es pues de tolerar los excesos, incluso el *voyeurisme*: esto constituye la condición original que se plantean Mercedes y José María para vivir su relación amorosa.

Llama también la atención el hecho que la trasgresión de prohibiciones, la del incesto, en el caso de Isabel, o la del *voyeurisme*, en lo que toca a Mercedes y José María, acarrea escasas veces el sentimiento de la culpabilidad, ya que, no bien lo experimentan, «un horrorizado sentimiento de culpabilidad», se vuelve en el acto ambiguo, «oscuramente delicioso»²⁵, como ocurre en el episodio que relata las relaciones extra-conyugales entre Mercedes y su cuñado José Manuel, tras la muerte de José María.

Las dos heroínas representan pues las dos tendencias, edipiana y *scopique*²⁶, de la sexualidad infantil, prescindiendo siempre de las barreras de la autocensura, por lo cual parecen descartarse de la teoría freudiana de la represión.

Se puede dar un paso más adelante y opinar que la «escena con tercero» constituye otra variante del triángulo edipiano, lo cual corrobora la idea del infantilismo de los héroes, un tema que se plasma varias veces implícitamente en el texto, bajo la forma de indicios: José María aparece como el «más joven de los hermanos»²⁷, Mercedes es esa mujer-niña que se deja desnudar por el marido, a quien ella llama por el diminutivo de José Mari: «comenzó a desnudar a Mercedes, a quitarle la chaquetilla de lino y la blusa ... Terminó de desnudar el torso de Mercedes...» (págs. 282-283); y en cuanto a Isabel, su retraso biológico se marca igualmente en el texto que alude a «la tardía aparición de la sangre menstrual» (pág. 197), reflejo de su inmadurez afectiva. Las dos mujeres tienen un punto común ya que son huérfanas de padre: muerto el de Isabel, el de Mercedes no existe textualmente, constituye una elipsis significativa. En efecto, cada una trata de

²⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, ed. cit. , pág. 198.

²⁵ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit. pág. 178.

²⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Paris, 1987, págs. 119-120: «Le petit enfant est avant tout dépourvu de pudeur et montre, à certaines périodes de ses premières années, un plaisir incontestable à dénuder son corps en mettant en évidence les parties génitales. [...] la pulsion scopique est susceptible d'apparaître chez l'enfant en tant que manifestation sexuelle spontanée» (II *La sexualité infantile*).

²⁷ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, ed. cit. , pág. 15.

colmar este vacío de la infancia, sea manteniendo con el hermano lazos incestuosos, sea admitiendo una relación conyugal o extraconyugal «con tercero»: Saturnina le recuerda a José Manuel esa costumbre «de estar toda la noche con las dos...» (pág. 188).

La ambivalencia es algo que caracteriza también a los personajes femeninos: por ejemplo Mercedes no quiere a su cuñado José Manuel y sin embargo lo desea, y en cuanto a Isabel, acepta separarse del hermano a pesar de no dejar de desearlo. Estas rupturas psicológicas son interesantes en la economía narrativa. Por una parte, la salida de Isabel, al final, abre nuevas perspectivas en el destino de la heroína y le deja al lector la impresión de algo incompleto, suspendido en el relato. Con esto cumple la ficción una función importante, la de ofrecerle al lector la posibilidad de soñar, más allá de la lectura. Por otra parte, muerto José María, Mercedes no renuncia a lo que constituye para ella una exigencia vital, la satisfacción del placer, un tema que sigue alimentando el texto con nuevos episodios que relatan las relaciones amorosas clandestinas de la viuda, ya con José Manuel, el cuñado, ya con el historiador Michael Leidson, de visita en La Maestranza: «A medianoche Benigno Perales oye un ruido de pasos en la galería ... Raquel está conduciendo al americano sin duda hacia el dormitorio de Mercedes» (pág. 135). Al ejecutar a su héroe, a José María, el escritor no piensa ni mucho menos castigar al personaje por haber infringido las leyes del catecismo; al contrario, la muerte de José María le ofrece la oportunidad de saturar la narración con una temática por la que tiene gran interés, es decir la violación de lo prohibido. La escritura de esta ficción cobra un sentido particular, funciona a modo de terapia: es como si el narrador se desquitara y a la vez se liberara de los prejuicios morales que obscurecieron su propia infancia²⁸. La actitud compulsiva de Mercedes, que sin tregua la impulsa hacia la búsqueda del placer, justifica sus repetidas intervenciones en la escena del relato y le permite al narrador practicar la reiteración, que no deja de ser la huella peculiar de la escritura de Semprún, un procedimiento al que aún se aferra el escritor para seguir expresando las obsesiones de su vida.

²⁸ Para ilustrar este tema, recordamos este extracto sacado del relato de Jorge Semprún, *L'Algarabie*, Gallimard, Paris, 1981, pág. 51, en el que el narrador autobiográfico aludía a la moral de catecismo que le había ensombrecido la infancia: «*Mais le diable était partout. Á chaque page du catéchisme de Ripalda que j'apprenais par cœur* Los enemigos el alma son tres Mundo demonio y carne *Dans tous les récits de Saturnina Une vieille paysanne qui s'exprimait par sentences ou proverbes populaires, ... Tout l'univers conspirait donc diaboliquement contre l'âme esseulée de mon enfance*».